

## Stephan Pabst (Berlin)

### Ein „märchenhaftes Känguruh“. Physiognomik und Poetologie in E.T.A. Hoffmanns *Des Vetters Eckfenster*<sup>1</sup>

#### I.

Der lahme Held der letzten von Hoffmann vollendeten Erzählung – *Des Vetters Eckfenster* – ist durch seine wunderliche Beobachtungskunst auffällig geworden. Er sitzt am Fenster und dichtet den Menschen, die er auf dem Gendarmenmarkt beobachtet, Charaktereigenschaften und Geschichten an. Sein gesunder Vetter besucht ihn und wird dahingehend examiniert, ob er auf dem Markt ähnliches sähe wie der kranke Dichter. Nachdem er an dieser Prüfung scheitert, weil er selbst nur ein „wogendes Tulpenbeet“ erblickt, wird er einer poetologischen Unterweisung unterzogen. Dabei versäumt es der pädagogische Poet nicht, seinen Verwandten auf die Bilder aufmerksam zu machen, an denen er selbst die Kunst des beobachtenden Andichtens erlernt hat – Callot, Hogarth und Chodowiecki.

Für diese Art des Sehens sind sehr viele Namen gefunden worden: „Schule des poetischen Sehens“<sup>2</sup>, „innere Wirklichkeit der Fantasie“<sup>3</sup> etc. Diese Beschreibungen können sich auf Hoffmanns „serapiontisches Prinzip“ berufen, kommen jedoch über eine Paraphrase der Hoffmannschen Selbstaussagen nicht wesentlich hinaus, so daß der Erklärungswert äußerst marginal ausfällt. Kein Autor aber, am wenigsten Hoffmann, lädt dazu ein, ihm zu glauben. Die meisten dieser gutgläubigen Paraphrasen handeln sich den Nachteil ein, daß sie die Techniken des Beobachtens ausschließlich psychopoetisch erklären, als seien die Bilder des Dichters voraussetzungslos seinem Inneren entsprungen. Daß dieser poetischen Originalität aber die Bilder vorgängig waren und in dieser Vorgängigkeit auch benannt werden, ist dadurch fast unbemerkt geblieben.

---

<sup>1</sup> Die vorliegenden Überlegungen sind Teil einer im Entstehen begriffenen Studie über das Verhältnis von Fiktionalität und Physiognomik.

<sup>2</sup> Segebrecht, S. 128

<sup>3</sup> Reifenscheid, S. 22

Daß mag ein Grund dafür sein, warum der Name, den der gelähmte Dichter selbst für seine Art des Beobachtens findet, den einer „geübten Physiognomik“, bisher kaum ernst genommen wurde.<sup>4</sup> Denn die Pointe des Physiognomikbezugs wird eigentlich erst vor dem Hintergrund einer Menschenbeschreibung sichtbar, die in der Erzählung als Bildbeschreibung thematisch wird. Ein weiterer Grund für diese partielle literaturwissenschaftliche Blindheit liegt wohl darin, daß die ursprünglich als Wissenschaft intendierte Physiognomik im Werk Hoffmanns wenig Gewicht zu haben scheint. Ein Blick auf den Zeichner und Kammergerichtsrat Hoffmann verrät, daß das nicht der Fall ist.

Aus dem Jahr 1815 stammt ein bekanntes Selbstporträt Hoffmanns, das weniger durch das Bild als durch die dem Bild angefügte Legende Aufmerksamkeit erregt. Hoffmann hatte sich nämlich nicht nur gezeichnet, sondern sich auch „erklärt“, indem er das Porträt mit einer Legende versah, die in der Tradition physiognomischer Bilddeutungen einzelnen Gesichtsteilen bestimmte Bedeutungen zuwies. Dem Gestus nach wissenschaftliche Erklärungspraxis imitierend arbeitet die Legende mit Beschriftungen, die – „Mordlust“ und „Rachgier“<sup>5</sup> – der Tradition physiognomisch-phrenologischer Körperdeutungen entnommen sein könnten.

Andere Bezeichnungen hingegen verhalten sich tautologisch zum Bild: „ein Halstuch“, „ein Kragen“, „die Stirn“ etc. Derart eine psychologische Deutung verweigernd, reißen sie die Physiognomik mit in den Strudel des tautologischen Witzes. Bezeichnungen wie „das Ohr oder Kreislers Lehrbrief der weder gehört noch verstanden word[en]“ und „Elixiere des Teufels“<sup>6</sup> gehören dann zu einem dritten Typus der Bildunterschrift. Ihr Erklärungsgehalt ist ausgesprochen fragwürdig, weil sie den Werken des Autors entstammen, dessen Bild sie kommentieren sollen. Würde der physiognomische Betrachter des Bildes erwarten, etwas von Text und Bild verschiedenes über den Autor Hoffmann zu erfahren, so wird diese Hoffnung vom Bild enttäuscht, indem die Psychologie des Autors mit seinen Texten zusam-

<sup>4</sup> Oesterle hat auf dieses Defizit hingewiesen. Da sich seine Arbeit aber prinzipiell mit dem Rückgriff der Erzählung auf Wahrnehmungsmuster der Aufklärung beschäftigt, wurde die Physiognomik von ihm eher randständig behandelt.; vgl. G. Oesterle 1987

<sup>5</sup> Vgl. Oehler-Klein. Während Oehler-Klein nur um den historischen Aufweis des Zusammenhangs des Porträts mit der physiognomischen und phrenologischen Tradition bemüht ist, taxiert Gerhard Neumann dessen Bedeutung für die Beurteilung der Poetologie Hoffmanns., vgl. Neumann 1998

<sup>6</sup> Hoffmann, Briefwechsel Bd. II, S. 80

menfällt. So verweisen Bild und Text unendlich aufeinander, ohne zum physiognomisch indizierten Subjekt zu gelangen. Der lesende Betrachter erfährt über das Subjekt Autor nicht mehr als das, was er vorher schon wußte, daß er nämlich der Autor der in der Legende genannten Texte ist. Blamieren sich die wissenschaftlich-physiognomischen Bezeichnungen an der Tautologie, so wird die von ihnen als bedeutsam vorausgesetzte Korrelation zwischen Innen und Außen, Psychologie und Physiologie auf das Verhältnis von Text und Bild umgestellt. Die Selbstbeschriftung des Autors läßt ihn als psychologisiertes Subjekt, das außerhalb des Textes als dessen Urheber kenntlich werden könnte, verschwinden und verwandelt stattdessen die Physiognomie des Autors in ein Phantom der Texte. Psychologie und Text fallen zusammen. Was einerseits als Kommentar zur fiktiven Konstitution der Autorschaft gelesen werden kann, kommentiert andererseits den spekulativen Charakter physiognomischen Deutens im Selbstversuch. Der Erkenntnisgewinn dieser Körperhermeneutik beruht nicht auf der lesenden Deutung des wirklich Gesehenen, sondern auf der sehenden Deutung des in anderen als den facialen Texten Gelesenen.

Der am spekulativen Charakter der Physiognomik sich entzündende Zweifel, der sich hier als Posse zu erkennen gibt, erweist sich im Bezug auf die juristische Inanspruchnahme der physiognomischen Lektüre als existentiell. In den Jahren 1818/19 war der Kammergerichtsrat Hoffmann mit einem Gutachten über den Tabakspinnergesellen Daniel Schmolling befaßt, der am 27. September 1817 seine Geliebte Henriette Lehne erstochen hatte und der später durch Büchner zu literarischem Ruhm gelangen sollte. Johann Friedrich Alexander Mertzdorff, der für diesen Fall zuständige Arzt der Polizeiverwaltung, hatte in seinem Gutachten Indizien für die Unzurechnungsfähigkeit des Delinquenten ermittelt. Hoffmann ficht dieses Gutachten an. Da von der zeitgenössischen Criminal-Ordnung jedoch vorgesehen ist, daß „Blödsinnigkeitserklärungen“<sup>7</sup> in den Kompetenzbereich des Arztes fallen, besteht Hoffmanns erste Aufgabe darin, die amtlich vorgesehene Kompetenz des Arztes in Zweifel zu ziehen. Abgesehen davon, daß ihm dazu überraschend ausgedehnte Kenntnisse psychologischer Literatur zur Verfügung stehen, ist die Strategie auffallend, mit der er dieses Ziel verfolgt. Indem er unterschiedliche psychologische Texte gegeneinander ausspielt, weist er den spekulativen Charakter solcher psychologischer Urteile nach, die sich nicht auf ursächliche physische Schwächen, wie „Onanie“, „habituellen Kopf-

<sup>7</sup> E.T.A. Hoffmann, Juristische Schriften, S. 90

schmerzen, gichtischen Zufällen und Hämorrhoiden“ berufen können.<sup>8</sup>

Als Symptom einer möglichen dauerhaften oder vorübergehenden geistigen Umnachtung des Mörders wird im Zuge dieser Auseinandersetzung auch dessen Physiognomie erwogen. Während aber Mertzdorff im Blick Schmollings den latenten „Wahnsinns- und Mordswuthanfall“<sup>9</sup> zu erkennen meint, kann sich Hoffmann auf ein anderslautendes Gutachten berufen, das an der Physiognomie des Angeklagten nichts erkennt, was auf dessen vermeintlichen Wahnsinn hinweisen könnte. Dieses Gutachten attestiert lediglich den „flaue[n] Blick eines Menschen [...], der bei einem durch Wollust und Ausschweifungen geschwächten Nervensystem für jeden lebhaftern äußeren Eindruck abgestumpft ist“.<sup>10</sup> Letztlich entscheidet Hoffmann die Frage nach Schmollings Zurechnungsfähigkeit nicht. Er kommt vielmehr zu dem Ergebnis, daß alles, was Mertzdorff de facto in der Hand habe, die gänzliche Ungewißheit über ein Motiv sei, das die Tat als eine aus freien Stücken verübte erklärt. Seine eigene Vermutung, daß der verschuldete Schmolling etwa die schwangere Henriette umgebracht hätte, um sich seinen Unterhaltsverpflichtungen zu entziehen, findet Hoffmann zwar sichtlich plausibler, benutzt diese Plausibilität jedoch lediglich, um auf dem spekulativen Charakter psychologischer Urteile zu insistieren. Ersichtlich wird also nur, daß dergleichen Spekulationen nicht als legitime Grundlage juristischer Urteile angesehen werden können.

Liest Hoffmann „Mordlust“, die später Gegenstand der Spekulationen über Schmolling werden sollte, am eigenen Ohr und macht sich so zum Delinquenten, dann überlagert er die wissenschaftliche und die literarische Physiognomik im Horizont ihrer pragmatischen, in diesem Fall juristischen Anwendung.

Hoffmanns Begriff der Physiognomik ist nicht unschuldig. Sowohl die wissenschaftsgeschichtliche Herkunft dieser facialen Auslegungskunst als auch ihre soziopragmatische Relevanz gehen in die Auseinandersetzung mit ihr ein. Das gilt es in Erinnerung zu behalten, wenn der Begriff in Hoffmanns letzter Erzählung zu literarischer Prominenz gelangt, indem der gelähmte Held dieser Erzählung seine finalen literarischen Übungen als „Physiognomik“ bezeichnet. Die nichtliterarischen Bezüge auf die Physiognomik legen es nahe, die literarische Physiognomik Hoffmanns vor dem Hintergrund ihrer wissenschaftlichen Herkunft zu überdenken.

<sup>8</sup> ebd., S. 93

<sup>9</sup> ebd., S. 94

<sup>10</sup> ebd., S. 95

## II.

Kaum eine Erzählung Hoffmanns ist so grundsätzlich wie *Des Veters Eckfenster* mit der Poetologie Hoffmanns befaßt. Sie berührt sich aufs engste mit derjenigen, die der kranke Poet im Verlauf des pädagogischen Dialoges explizit oder implizit preisgibt: Mit der doppelt konnotierten Figuren-Bezeichnung (Vetter – Vetter) wird das Doppelgängermotiv zitiert. Da es ihm seine Krankheit nicht mehr erlaubt, seine Geschichten niederzuschreiben, gerät der Dichter in die Situation der hoffmannschen Künstler ohne Werk – Kreisler, Gluck und der wahn-sinnige Maler in *Der Artushof*. Beide erzählen nach Bildern. Hoffmanns in *Doge und Dogaresse* und *Die Fermate* erprobtes Verfahren des Erzählens nach dem Bild, das die Ungewißheit der Bilddeutung zum Anlaß der Erzählung werden läßt, wird hier zum Prinzip des Sehens. Schließlich realisiert sich die Selbstanzeige der Fiktion in der Benennung der Bilder, nach denen erzählt wird. Es sind also zentrale Momente des hoffmannschen Schreibens, die in dieser Erzählung thematisch werden. Allerdings münden sie nicht oder nur schlaglichtartig in die groteske Phantastik anderer seiner Texte.

Indem Hoffmann die Inszenierung der eigenen Poetologie als „geübte Physiognomik“<sup>11</sup> namhaft macht, läßt er die forcierte Selbstreflexivität des Erzählens in eine Tradition des Sehens münden, die ihre Konjunktur im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert weniger ihrer etwaigen poetologischen Tauglichkeit, sondern ihrem Wissenschaftsanspruch verdankte. Bestenfalls verstand sie sich als wissenschaftliche Belehrung der Künste. Mit anderen Vermutungen hätten sich Lavater und Gall grob mißverstanden gefühlt. Um weniges ist Lavater so bemüht, wie um den Nachweis, daß die Physiognomik im Programm der empirischen Wissenschaften zwanglos aufgeht. Diesem Problem widmet er ein eigenes Fragment im ‚systematischen‘ Teil des ersten Bandes der *Physiognomischen Fragmente*.<sup>12</sup> Und selbst wenn die Wissenschaftstauglichkeit der Physiognomik von Lichtenberg und Kant noch im 18. Jahrhundert prominent bestritten worden war, so ändert dies doch nichts daran, daß sie als das, was sie zu sein vorgab, nämlich als Wissenschaft, Eingang in die zeitgenössischen Enzyklopädien empiristischer Provenienz fand. Da alle Wissenschaften empirische Wissenschaften von uns selbst seien und diese bei unserem physischen Selbst beginne, meint Christian Heinrich Schmid in

<sup>11</sup> Hoffmann, *Des Veters Eckfenster*, S. 447; Hoffmanns Erzählung wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle VE im Text zitiert.

<sup>12</sup> Lavater, *Physiognomische Fragmente* Bd. I, S. 52 ff.

seinem *Abriß der Gelehrsamkeit*, sei die Physiognomik die erste unter diesen Wissenschaften.<sup>13</sup> Und da die Physiognomik von ihren Protagonisten im Rückgriff auf das empiristische Methodenparadigma der Beobachtung ausformuliert wurde, konnte Anton Joseph Pernety die Physiognomik als Grundlagenwissenschaft ausrufen: „Unter allen Wissenschaften ist die Physiognomik die weitläufigste; sie ist die Grundlage aller übrigen, und eigentlich die allgemeine Wissenschaft, wenn man es nach dem strengen Wortverstand nimmt.“<sup>14</sup>

Daß „Physiognomik“ in Hoffmanns Erzählung nicht als mehr oder minder beliebige Variable einer Technik des imaginativen Sehens fungiert, läßt sich nicht nur den einleitenden Bemerkungen zur Dimension des physiognomischen Problemfeldes bei Hoffmann, sondern auch der Genauigkeit entnehmen, mit der er die Poetologie des gelähmten Dichters in den Horizont der traditionellen Physiognomik einträgt. Dessen pädagogischer Ehrgeiz wird ja in erster Linie dadurch herausgefordert, daß sein gesunder Besucher auf dem Gendarmenmarkt Menschen nicht mehr als Individuen wahrnimmt, sondern nur noch als Masse. Was ihm aber von seinem Verwandten und häufig auch von den Interpreten der hoffmannschen Erzählung als poetisches Unvermögen vorgeworfen wird, ist in erster Linie Dementi des physiognomischen Paradigmas, daß das Individuum als Individuum lesbar sei. Jedes Ding und jeder Mensch, so Lavater, hat seine eigene Physiognomie, und daß diese unendliche Unterschiedlichkeit ohne Bedeutung sein sollte, war für Lavater undenkbar. Wissenschaftlich hätte dies das Gesetz der Kausalität und theologisch die Notwendigkeit der göttlichen Schöpfung in Frage gestellt, da „diese äußere Verschiedenheit des Gesichtes und der Gestalt mit der innern Verschiedenheit des Geistes und Herzens in einem gewissen Verhältnisse, einer natürlichen Analogie stehen müsse.“<sup>15</sup> So stellte die Physiognomik einen Versuch dar, die Kontingenzhypothek, die die Entdeckung des Individuums mit sich brachte, abzuarbeiten.

Darüber hinaus erfüllt der kranke Poet wider Willen das dem Physiognomiker auferlegte Interaktionsverbot. Denn die Teilnahme am sozialen Geschehen, das hatten nicht nur Kritiker der wissenschaftlichen Physiognomik wie Kant und der späte Goethe, sondern auch Lavater selbst gesehen, beeinflusste den Observierten immer in einer Weise, die ein objektives Urteil ausschloß: „Ist es nicht unbescheiden, Gesichter zu analysiren? und wenn die Demut es merkt, wird sie sich

<sup>13</sup> vgl. Schmid 1783, S. 17

<sup>14</sup> Pernety 1784, S. 15

<sup>15</sup> Lavater, *Physiognomische Fragmente* Bd. I, S. 45

nicht wegwenden, und verhüllen? In der That hier stößt mir ein neues großes Hindernis meines Studiums auf: wer merket, daß er beobachtet ist, wird entweder unwillig, oder er verstellt sich.“ Da die titelgebende „Menschenliebe“ allein diesen methodischen Mangel offensichtlich nicht zu kompensieren vermag, sinnt Lavater anderweitig auf Abhilfe: „Ich gehe in die Einsamkeit; ich nehme ein MedailLEN- oder Bildsäulenwerk von Antiken; die Cartons eines Raphaels, die Apostel eines Vandyks, die Portraite eines Houbraken vor mich; diese darf ich betrachten, wie ich will; diese auf alle Seiten kehren. Diese großen Männer sollen mir die Augen öffnen“. <sup>16</sup> Erst indem Einsamkeit und Kunstbetrachtungen zu Dispositiven der Wahrnehmung werden, kann und darf der Physiognom, wie er „will“. Beides erweist sich als Lösungsversuch eines gleichermaßen moralischen und methodischen Dilemmas. Der Beobachter macht den anderen zum Gegenstand, darin bestünde das moralische Dilemma, während sich dieser seiner Vergegenständlichung entzieht und sich notwendig verstellt, darin bestünde das methodische. Bemerkenswert ist, daß Lavater die Betrachtung der Bilder nicht mit der offensichtlichen Unmöglichkeit begründet, „wirkliche“ Menschen in seinen *Physiognomischen Fragmenten* abzubilden, sondern mit dem beschriebenen Dilemma. Der Übergang vom Menschen zum Bild ist also einer methodischen Schwierigkeit des Physiognomikers geschuldet.

Auch der Dichter in Hoffmanns Erzählung geht im Verlauf seiner Unterweisung indirekt zur Beschreibung von Bildern über. Lesbar werden die von ihm auf dem Markt beobachteten Menschen und Szenen nämlich nur dadurch, daß sie in den Horizont bestimmter (Vor-) Bilder gerückt werden, die solche Lesbarkeit erlauben. Neben Callot werden Hogarth und Chodowiecki genannt, also die beiden Künstler, die den Himmel und die Hölle der lavaterschen Physiognomik bezeichneten. Hogarth, insofern seine Figuren der Vorstellung äußerster menschlicher Degeneration dienten, Chodowiecki, insofern er dazu berufen war, die Superphysiognomie Jesu Christi zu zeichnen, in der die *Physiognomischen Fragmente* ihren Höhepunkt gefunden hätten, wenn Lavater mit einem der von Chodowiecki angebotenen Versuche zufrieden gewesen wäre. Der kranke Dichter nähert sich der traditionellen Physiognomik also nicht nur dadurch, daß er Bilder entschlüsselt, sondern dadurch, daß er die Bilder entschlüsselt, durch die die Physiognomik des 18. Jahrhunderts erst möglich wurde. Er kehrt an den Ursprung der Physiognomik des 18. Jahrhunderts zurück.

<sup>16</sup> Lavater 1772, S. 53

Erklärungsbedürftig ist also, warum Hoffmann seine eigene Poetologie, die Gegenstand der Erzählung ist, unter dem Titel einer Physiognomik in Szene setzt und warum der Physiognom, der knapp fünfzig Jahre vor Hoffmann als Wissenschaftler angetreten war, nun als Poet abtritt. Und diese Erklärung wird nur möglich, wenn man die nicht-poetologische Herkunft der Poetologie in Rechnung stellt.

### III.

Die Art und Weise, in der der Dichter in Hoffmanns Erzählung der Physiognomik nachgeht, ist freilich von der wissenschaftlichen Physiognomik deutlich verschieden. Zur Erinnerung an die Eigenart dieses physiognomischen Unterfangens mag hier die Ausdeutung eines „sechs Fuß hohen, winddürren Mannes“ dienen. Nachdem die erste „Hypothese“ des kranken Dichters die Gestalt zu einem zynischen deutschen Zeichenmeister gemacht hatte und dem Vetter damit hatte „widrig“ werden lassen, verwandelt sie der Dichter in einen wunderlichen aber sympathischen französischen Pastetenbäcker. Derart verschiebt sich mit der Narration die Bedeutung der physiognomischen Eigenschaften. Der Vetter honoriert diese seinem ästhetischen Empfinden erwiesene Gefälligkeit: „Diese Erfindung macht deinem Schriftstellertalent Ehre lieber Vetter.“ (VE 460). Die Physiognomik in Hoffmanns Erzählung, die sich aufs Hypothetische der Körperdeutung bewußt einläßt, erinnert also eher an ein literarisches Unterhaltungsspiel.

Damit reagiert die Erzählung auf die Popularisierung der Physiognomik in diversen Literaturkalendern und Almanachen, in deren Verlauf sich die Deutung der Bilder als Abbilder realer Gesichter in ein Text-Bild-Spiel verwandelt hatte, das es nur noch auf den Unterhaltungswert physiognomischer Spekulationen und nicht mehr auf deren Wahrheit absah. Diese Art der Physiognomik hat sich im Anschluß an Lichtenbergs Physiognomik-Kritik entwickelt. Deren produktive Kehrseite bestand darin, daß sie die Bildbeschreibung als eine solche möglich werden ließ, deren Bedeutung sich im Verhältnis von Text und Bild und nicht im Verhältnis beider auf ein vermeintlich Wirkliches – den Menschen – erhellt. Die bedeutungskonstitutive narrative Verfaßtheit der Bilder blieb dabei mit der Rücksicht auf die Bild-„Romane“<sup>17</sup> Hogarths präsent. Unter Berücksichtigung von Narration und Bildlichkeit, die bedeutend bestenfalls im Rückgriff auf konventions-

<sup>17</sup> Lichtenberg, S. 1028



stabile Codes werden, kommt der Physiognomik als Kunst eine gewisse Dignität zu. In dieser Verschiebung der Physiognomik zur narrativen Bilddeutung, die sich als solche weiß, sedimentiert sich die Kritik.<sup>18</sup>

Vor dem Hintergrund des bei Lichtenberg nachweisbaren Bedingungsverhältnisses von Physiognomik-Kritik und Bilddeutung werden auch die populären Erzählungen nach Bildern eines Christian Ludwig Haken oder Christoph Friedrich Bretzner als Kommentar zur Physiognomik lesbar. Beide hatten sich mit satirischen Texten als Physiognomik-Kritiker profiliert. Bretzners Lustspiel *Karl und Sophie oder die Physiognomie* von 1780 amüsiert sich gleichermaßen über die werthersche und physiognomische Infektion seiner Zeit. Der 13jährige Fritz will sich wie Werther erschießen.<sup>19</sup> Der Rest der komödiantischen Verwicklungen entsteht aus physiognomischen Fehltritten, die in unterschiedlichen, teilweise von Lavater selbst der physiognomischen Untersuchung empfohlenen praktischen Situationen durchgespielt werden. Die etwa zwanzig Jahre nach Bretzners Lustspiel entstandene Erzählung Hakens *Blicke aus meines Onkels Dachfenster*, auf deren Bedeutung für die physiognomische Literatur erst jüngst aufmerksam gemacht worden ist<sup>20</sup>, kritisiert differenzierter. Sie stellt bereits ironisch die absurden institutionellen, d. h. geheimdienstlichen Konsequenzen der Physiognomik in Rechnung, da der Erzähler von seinem Onkel ironisch die „Bestallung eines geheimen Spions und Agenten im Departement der auswärtigen Angelegenheiten“<sup>21</sup> erbittet.

Beide Autoren waren aber auch mit Erzählungen in Erscheinung getreten, die Bilderserien von Chodowiecki zum Anlaß genommen hatten, die einzelnen dort dargestellten Szenen zu ganzen Geschichten zu verknüpfen und die Bilder durch die Erzählung zu einer höheren, wenngleich fiktiven, Evidenz gelangen zu lassen. Namentlich Chodowieckis Bilderfolge *Der Lüderliche*, die sich ihrerseits auf Hogarths *A Rakes Progress* bezieht, war Gegenstand dieser Erzählungen gewesen, wobei Bretzner sowohl Hogarths und Chodowieckis Stiche, Haken hingegen nur Chodowieckis in den Text eingehen ließ.<sup>22</sup>

Derart schreibt sich die Bilderzählung als Erzählung nach Bildern von der Physiognomik her, in dem Sinne aber, daß sie die Geltung

<sup>18</sup> Arburg hat mit dem Begriff der „Kunst-Wissenschaft“ versucht, beide Aspekte der Physiognomik miteinander zu verknüpfen.; vgl. Hans Georg von Arburg 1998, S. 120

<sup>19</sup> Bretzner 1780, S. 69

<sup>20</sup> vgl. Arburg 1996

<sup>21</sup> Haken 1802, S. 28

<sup>22</sup> Haken 1790, Bretzner 1787-88

dieser Herkunft implizit dementiert. Verdichtet sich bei Lavater die Lebensgeschichte zum Gesichtsbild, so wird dieses Verhältnis von den genannten Autoren umgekehrt und das Bild zur Lebensgeschichte aufgelöst, die nun allerdings als Fiktion präsentiert wird. Anders als bei Hoffmann wird dieses Dementi in den Erzählungen Bretzners und Hakens jedoch nicht thematisch.

Das reflexive Potential dieser Verschiebung der Physiognomik von der Wissenschaft zum populären Text-Bild-Spiel wird dadurch zum Gegenstand der Hoffmannschen Erzählung, daß sie es aus der Krise, in die der Wahrheitsanspruch der herkömmlichen Physiognomik geraten war, hervorgehen läßt. Denn die pädagogischen Bemühungen des kranken Dichters werden unter den Vorzeichen eines Zweifels an der Physiognomik in Szene gesetzt. Zwar erfüllt der Dichter in jeder Hinsicht das Ideal des physiognomischen Beobachters, indem er gleichermaßen die Vorzüge des musealisierenden Blicks und der Isolation auf sich vereint, beides wird aber durch die Krankheit erst möglich. Das Ideal der physiognomischen Beobachtung erfüllt sich also pathologisch.

Führt diese Umwertung des Ideals die Krise der physiognomischen Beobachtungsposition vor Augen, so offenbart sich in der vermeintlichen poetischen Idiotie des gesunden Vetters die Krise des Beobachtungsgegenstandes, der sich als Individuum nicht mehr erschließt und stattdessen die Wahrnehmung des Beobachters irritiert. Beobachtung stamme, so bemerkt der entsprechende Artikel bei Ersch/Gruber „von Marke, March, welches bedeutet 1) Grenze, 2) Grenzzeichen, 3) Kennzeichen überhaupt, – Merkmal. Diesemnach heißt auch Bemerkten 1) einen Gegenstand aus einer Menge heraus heben, isolieren, begrenzen“.<sup>23</sup> Eben diese beobachtungskonstitutive Isolation des Gegenstandes will aber dem Vetter nicht mehr gelingen: „Die verschiedensten Farben glänzten im Sonnenschein, und zwar in ganz kleinen Flecken, auf mich machte dies den Eindruck eines großen, vom Winde bewegten Tulpenbeets, und ich mußte mir gestehen, daß der Anblick zwar recht artig, aber auf die Länge ermüdend sei, ja wohl gar aufgereizten Personen einen kleinen Schwindel verursachen könne, der dem nicht unangenehmen Delirieren des nahenden Traums gliche; darin suchte ich das Vergnügen, das das Eckfenster dem Vetter gewähre, und äußerte ihm dieses ganz unverhohlen.“ (VE 444) Die Perspektive des gesunden Vetters, der von der Erzählung dadurch ins Recht gesetzt wird, daß der als „Tulpenbeet“ sichtbar gewordenen „Volksmasse“ die Erfahrung des „Volksgewühls“ korrespondiert,

<sup>23</sup> Ersch/ Gruber, 1. Sekt., 9. Theil, S. 59

während der Wahrnehmung des Kranken ein solches empirisches Korrektiv nicht mehr zur Verfügung steht, reflektiert ästhetisch die von der Dynamik der Stadt hervorgerufene Erschütterung des sozialen Urteilsvermögens. Diese Erschütterung formuliert der Argwohn des kerngesunden Städters, von dem aus die Physiognomik thematisch wird.<sup>24</sup>

Die Möglichkeit solchen, wenngleich hier noch geblühten, Scheiterns setzt die Physiognomik rückwirkend ins Unrecht, die ihre Gültigkeit ja nicht von bestimmten sozialen Voraussetzungen abhängig gemacht hatte, sondern meinte das Wörterbuch zu einer universellen Sprache zu liefern.

#### IV.

Zwar gelingt es dem kranken Dichter, seinen Vetter von der Plausibilität der Physiognomik zu überzeugen: „indem ich die Weiber anschau, ist mir, Dank sei es deiner lebendigen Darstellung, alles so plausibel, daß ich daran glauben muß“ (VE 448). Das physiognomische Sehen kann unter der Bedingung seiner Krise nur noch dadurch zur Anschauung gebracht werden, daß es seine fiktiven Grundlagen preisgibt. Auf diese Grundlagen hin wird die Physiognomik nicht erst dadurch durchsichtig, daß sich die narrativen Spekulationen des kranken Poeten nicht verifizieren lassen. Darin bestünde das Defizit jeder Fiktion. Als Fiktionen in der Fiktion werden die physiognomischen Deutungen dadurch zum Thema, daß sie ausdrücklich an die Bilder als Bedingung der Lesbarkeit verwiesen werden. Die Nennung der Bilder, für die Fiktion Bedingung dafür, daß sie sich selbst zum Thema werden kann, ist der Sündenfall des Physiognomikers. Zwar werden auch von Lavater die Quellen der Bilder genannt. Die Qualität der Bilder wird aber nur in ihrem defizitären Charakter gegenüber dem „sprechenderen“ Original thematisch. Der größte Teil der lavat-

<sup>24</sup> Insofern tut Benjamin der Erzählung Unrecht, wenn er auf Poe sich berufend ihr biedermeierliche Rückständigkeit der physiognomischen Optik vorwirft, als wäre hier von einem intakten Wahrnehmungsmodell die Rede. Die Erzählung antizipiert vielmehr den Blick Poes, dessen Erzählung der *Mann der Menge* zwei Jahrzehnte nach Hoffmann, die Möglichkeit der Physiognomik in eben dem Kontext dementieren wird, in dem sich die poetischen Reanimationsversuche des kranken Dichters abspielen: in der Stadt. Bestand das pragmatische Anliegen der Physiognomik in der Beurteilung des Fremden, so wird ihre Kompetenz gerade in dem Kontext zweifelhaft, in dem das Befremden in der Isolation des Dichters und in der Fremdheit des städtischen „Volksmasse“ sein Maximum erreicht.; vgl. zur Korrektur dieses Vorwurfs Oesterle, S. 95

erschen Bemerkungen zur Qualität der von ihm verwendeten Bilder bezieht sich auf die mangelhafte Wahrhaftigkeit der Abbildung. Für Lavater sind die Bilder eher ein notwendiges Übel, denn an sich gäbe es „keine Verläumder auf der Welt, als die Porträtmaler“.<sup>25</sup> Das Bild gehorcht also einzig dem Gesetz der Abbildung, das es in der Regel nicht erfüllt, so daß die Semantik des Gesichts durch das Bild allenfalls verzerrt wird. Das Ideal des Bildes, macht die Physiognomik glauben, wäre der Abgebildete selbst. In Hoffmanns Erzählung verhält es sich umgekehrt. Es gehört zur Exposition der Unterweisung im physiognomischen Sehen, daß der kranke Dichter seine Deutungskompetenz ausweist: „mein Geist, ein wackerer Callot oder moderner Chodowiecki, entwirft eine Skizze nach der andern.“ (VE 445). Die Fähigkeit, bestimmte Szenen und Personen in die Bildlichkeit zu verschieben, wird zur Bedingung ihrer Lesbarkeit.

Damit wird die Differenz zwischen Darstellung und Dargestelltem, die die wissenschaftliche Physiognomik zum rein technischen Defizit erklärte, um sie zu kaschieren, wieder zum Vorschein und der vormalige Wahrheitsanspruch in ihr zum Verschwinden gebracht. Mit der Aufmerksamkeit auf diese Differenz, die sich in der Nennung der maßgeblichen Künstler verrät, wird also eine Delegitimation der herkömmlichen Physiognomik betrieben. Hoffmann wendet die Popularisierung der Physiognomik kritisch gegen die wissenschaftliche Physiognomik. Mit Hogarth und Chodowiecki weist er auf deren Ursprung aus den Bildern, also auf den Ursprung der Wissenschaft aus der Kunst hin. Indem derart die fiktiven Voraussetzungen der Physiognomik reflektiert werden, verkehrt sich das physiognomische Verfahren. Und an dieser Verkehrung kann nun der Fiktionsstatus der physiognomischen Deutungsbedingungen präzisiert werden.

Sowohl Hogarths als auch Chodowieckis Bilderserien gewannen ihre physiognomische Plausibilität daraus, daß die einzelnen Bilder den jeweiligen Stand einer durch die Folge der Bilder suggerierten moralischen Degenerations- oder Vervollkommnungsgeschichte markierten. Bestand das Verfahren Lavaters darin, den narrativen Kontext der hogarthschen und chodowieckischen Bilder zur moraldidaktischen Inschrift zu verdichten und die hintergründige Erzählung als Bedingung der Lesbarkeit der Bilder zu unterschlagen, so geht mit dem Verweis auf den fiktionalen Grund der Physiognomik bei Hoffmann eine Umkehrung dieses Verfahrens einher, indem die Bilder erzählerisch wieder in Bewegung gesetzt werden. Die Eigenschaften

<sup>25</sup> Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. II, S. 69

der beobachteten Personen erschließen sich nur im Kontext der ihnen unterstellten Geschichte.

Auf der Grundlage dieses Einsehens in die Physiognomik als Grund der eigenen Fiktion und dem damit verbundenen in die Fiktionalität der Physiognomik geht Hoffmanns Erzählung aber weiter, als daß sie die Physiognomik als spekulative Erzählung nach den Bildern wieder zum Vorschein brächte. Das Dementi betrifft auch die systematischen Voraussetzungen der Physiognomik. Während die Szenen sich anfangs gänzlich dem Muster hogarthischer und chodowiekischer Genrebilder fügen und zu relativ eindeutigen Lektüren gelangen, die teilweise sogar auf der Kenntnis der beobachteten Personen beruhen, schwankt schon die Deutung des „winddürren Mannes“ von „Hypothese“ zu „Hypothese“ und wird sich darin ihrer Fiktionalität bewußt. Sobald sich die Figur der Bildtradition der Physiognomik des 18. Jahrhunderts nicht mehr fügt und sich ins Groteske verschiebt, stellt sie sich dem Beobachter als „unauflösbares Rätsel“ (VE 456). Die Kontingenz der physiognomischen Deutung, die die Physiognomik als Poetologie erst ermöglicht, wird durch eine sukzessive Tilgung der physiognomischen Zeichen gesteigert. Unmittelbar nach dem Mann, dessen in Länge und Dürre ins Absurde gestreckter Körper die Dissoziation seiner personalen Identität in zwei poetische Hypothesen zerfallen ließ, betritt ein Blinder die Bühne. Dieser ist um eines der wichtigsten physiognomischen Merkmale beraubt – der Augen oder genauer des Blicks, der ja auch im Gutachten über Schmolling eine wesentliche Rolle gespielt hatte. Vom „Gesicht voll Blick“<sup>26</sup> ist bei Lavater gelegentlich die Rede und die Seele des Genies wird in toto im Blick repräsentiert.<sup>27</sup> Der Mangel dieses physiognomischen Zeichens hindert den kranken Dichter freilich nicht an einer Deutung, wenngleich diese unter derart defizitären Voraussetzungen ihren Status ändert. Das „emporgerichtete Haupt“ (VE 462), das sich einzig der Blindheit verdankt, wird als innerlicher Blick in ein „Jenseits voll Trost, Hoffnung und Seligkeit“ (VE 462) gedeutet. Da aber die Deutung unsicher wird, wo das physiognomische Zeichen nicht existiert, springt ein kunstgeschichtlich codifiziertes Motiv in die Deutungslücke. Der „himmelnde Blick“<sup>28</sup> des Märtyrers antizipierte vor allem in der italienischen Malerei die Erlösung vom Leiden. Die physiognomische Deutung des Blickes war dabei ikonographisch genau vorgegeben: „con gli occhi rivolti al cielo“.<sup>29</sup> Und über LeBrun bleibt die-

<sup>26</sup> Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. III, S. 158

<sup>27</sup> Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. IV, S. 82

<sup>28</sup> Henning 1998, S. 20 ff.

<sup>29</sup> Cesare Ripa, *Iconologia di Cesare Ripa*, Venetia 1669; zit. nach Henning, S. 22

ser Blick bis zu Lavater fester Bestandteil des physiognomischen Gebärdensrepertoires. Neben diversen Bildvarianten dieses Blickes, die Lavater seinen Fragmenten beifügt, spielt er bei der Bilddeutung des *Abschieds von Calas* von Chodowiecki, die Lavater mit einem fiktiven Monolog bestreitet, die prominenteste Rolle: „Ich hebe meine Augen in die Höhe – woher mir Hülfe kommen wird.“<sup>30</sup> Prekär wird freilich schon die lavatersche Deutung dadurch, daß sich auf Chodowieckis Stich Calas Blick vorerst nicht auf eine himmlische Höhe, sondern auf seine über ihn geneigte Tochter richtet. Im Rückgriff auf dieses Motiv kann dem blinden Kriegsinvaliden im unterstellten Blick die Befreiung von der Geißel des Gemüseweibes verheißen werden, mit der wesentlichen Einschränkung aber, daß das eigentlich äußere physiognomische Zeichen mit in den spekulativen Innenraum des Deutungsgegenstandes gezogen wird.

Fehlt dem Blinden nur ein für die physiognomische Deutung notwendiges körperliches Merkmal, so kommt die Essenz der poetischen Physiognomik am abwesenden Körper zum Vorschein: „mit Schmerz vermisse ich nämlich eine Köhlerfamilie, die sonst ihre Ware gerade über meinem Fenster am Theater feilbot“ (VE 464). Erinnerunglich ist der Köhler dem Dichter auf Grund seiner Literarizität. Denn sie ist ein „treues Abbild der Köhler, wie sie in Romanen vorzukommen pflegen“ (VE 464). Zur abwesenden Familie des Köhlers gehört aber auch ein „verwachsener Kerl“, der durch die Absurdität seines Körperbaus die physiognomische Lektüre gänzlich irritiert. Dieser „toll[e] und abenteuerlich[e]“ (VE 466) Gnom vollendet den Reigen des Rätselhaften, der mit der „tolle[n] abenteuerliche[n] Figur“ (VE 456) des dünnen Mannes eröffnet worden war. Schon die bloße Beschreibung der äußerlichen Gestalt will bei diesem Gnom nicht mehr gelingen: „Du weißt, lieber Vetter, daß es Leute gibt von gar seltsamem Bau; auf den ersten Blick muß man sie für bucklig erkennen, und doch vermag man bei näherer Betrachtung nicht anzugeben, wo ihnen denn eigentlich der Buckel sitzt“ (VE 465). Auch dieser Körper ist nicht nur abwesend und muß aus der Erinnerung gedeutet werden, es fehlt ihm auch gänzlich jene Eigenschaft, die Lavater und Pernety zum Haupterfordernis der Lektüre am Menschen erklärt hatten – die Proportion. Mit diesem Gnom haben die Deutungen des kranken Dichters die Grenzen des proportionierten, d. h. des nach Lavater sinnfähigen Körpers im wahrsten Sinn des Wortes ausgemessen. Der „wenigstens sechs Fuß hohe“ (VE 456) Mann und der „kaum vier Fuß hohe“ (VE 465) Gnom entsprechen in ihren Abmessungen den

<sup>30</sup> Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. I, S. 113

äußersten Rändern der lavaterschen Physiognomik: „Man heißt den einen Riesen, der über sechs Fuß hoch, und einen Zwerg den ausgewachsenen Mann, der nicht vier Fuß hoch ist“.<sup>31</sup>

Die Irritation der Physiologie ist aber nicht, wie es die traditionelle Physiognomik wohl erklärt hätte, ein Schreibfehler Gottes, sondern die Konsequenz der Kontingenzzunahme im Deutungsgeschehen, die sich nun als Logik der szenischen Reihung zu erkennen gibt. War mehr und mehr das Innere als Korrelat des Äußeren fragwürdig und, derart aus dem Gleichgewicht geraten, der Körper erst absurd (winddürre Mann), dann der physiognomischen Zeichen beraubt (der Blinde) und schließlich dank seiner Abwesenheit zum literarischen Bild geworden (der Köhler), das sich keiner Korrektur durch das vermeintliche Original mehr zu stellen hat, so geht die letzte Deutung des Dichters (der Gnom) konsequent ins Phantastische über: „Es schien ein fabelhaftes Tier, eine Art märchenhaftes Känguruh über den Markt zu hüpfen.“ (VE 466). So gestaltet sich der Überstieg der Physiognomik in die Fiktion im Rückgriff auf eine Tradition, die jenseits der im 18. Jahrhundert gezogenen Wissenschaftsgrenze liegt – der Tierphysiognomik – und stellt dieses antiphiysiognomische Tier in eine literarische Tradition, in der von der Fiktion der Gestalten immer schon gewußt wird – dem Märchen und der Fabel.

Diese Übertragung erschließt sich aber nicht mehr im Sinne der alten Tierphysiognomik als Analogie, die entlang der Ähnlichkeiten meinte, etwas über die psycho-physische Konstitution des Menschen aussagen zu können. Schon Lavater hatte seine gelegentlichen Rückgriffe auf die Physiognomik der Tiere von analogen auf kausale Argumentationsstrategien umzustellen versucht, wobei dahingestellt bleiben mag, inwiefern dieser Versuch gelingt. Die Auseinandersetzung mit der Physiognomik dient vielmehr der Dekonstruktion eines homogenen und also lesbaren Subjekts, so daß sich die Bruchstücke dieses Subjekts nun zu phantastischen Figuren organisieren. Der deutende Blick bringt keine psychologischen Eigenschaften zum Vorschein, auf die es die Physiognomik des späten 18. Jahrhunderts abgesehen hatte, sondern eine ältere physiognomische Codierung. Während die ersten Bilddeutungen des gelähmten Dichters noch den festen Boden bürgerlicher Tugendhermeneutik unter den Füßen haben, verliert sich diese Gewißheit eines harten Kerns des Mensch-Seins und die Deutungen legen Substitutionsvorgänge unterschiedlicher, historisch kontingenter physiognomischer Codierungen frei. Zuerst wird der Substitutionsvorgang selbst reflektiert (Pastetenbäcker/ Zeichenmeister). In

<sup>31</sup> Lavater, Physiognomische Fragmente Bd. IV, S. 70

der Folge kommen der himmelnde Blick der Malerei, der literarische Typus des Köhlers und die Tierphysiognomik für die Deutung auf.

Indem das von der Physiognomik auszuspähende „Innere“ unsicher wird, wird auch das physiognomische Material disponibel für die Konstruktion phantastischer Charaktere. Plötzlich steckt im Menschen die Möglichkeit, phantastische Züge anzunehmen. Darin stellt der Gnom keine Ausnahme unter den gern als realistisch bezeichneten übrigen Figurenzeichnungen dar, sondern die äußerste Konsequenz des hier verhandelten physiognomischen Sehens. Deshalb setzt er den Schlußpunkt unter die Reihe der Deutungen individueller Figuren, die danach zur Deutung sozialer Gruppen übergeht, über deren zunehmende Sittlichkeit der Dichter seine letzten ironischen Worte verliert.

So bringt die Physiognomik kraft ihres eigenen Verfahrens, der Erzählung nach und in Bildern, ihr Dementi in der Fiktion hervor und begründet so die Fiktionen des kranken Erzählers.<sup>32</sup>

## V.

Hoffmanns Erzählung überführt das wissenschaftliche Verfahren in die Fiktion. Von Fiktionalisierung kann dabei nicht nur in dem trivialen Sinne die Rede sein, daß die Physiognomik innerhalb des fiktionalen Rahmens, sondern auch insofern, als sie innerhalb dieses Rahmens als Fiktion präsentiert wird. Dieser Fiktionalisierungsvorgang beruht auf einem Anachronismus.<sup>33</sup> Das Bewusstsein von der Historizität des Sehens wird in der Spannung zwischen der Wissenschaftlichkeit und der Fiktionalität der Physiognomik in Hoffmanns Erzählung produktiv. Sie inszeniert die Begegnung von Vetter und Vetter als

<sup>32</sup> Die Kontingenzsteigerung im Deutungsgeschehen der Bilder, die bei der traditionellen Physiognomik ihren Ausgang nahm, erklärt im Rückblick die Koexistenz des Sichtbaren und Unsichtbaren, das auch dem Bild eigen ist, das sich Hoffmann sieben Jahre vor der Erzählung vom Gendarmenmarkt gemacht hatte. Es ist als *Kunzischer Riß* bekannt geworden. Neben historisch verbürgten Figuren wie Brentano, Devrient, Tieck etc. sind Figuren der Hoffmannschen Erzählungen wie Anselmus und Kreisler zu sehen. Ähnlich wie im eingangs erwähnten Selbstporträt wird das vermeintlich Realistische vom Phantastischen aufgesogen. Neben den Dichtern und ihren Werken spazieren exotische Tiere über den Markt: ein Strauß, ein Löwe und ein Affe – ein Känguruh war leider nicht dabei.

<sup>33</sup> vgl. Oesterle, S. 103: „Hoffmanns erlernbare Kunst des Schauens weiß sich historisch.“, Oesterle hat diese bewußte Historizität des Sehens an Hoffmanns Bezugnahmen auf Rahmenschau und Genre-Bild ausgemacht. Seine Diagnose betrifft aber strukturell auch das hier verhandelte Problem der Physiognomik.



Begegnung des Ungleichzeitigen im Gleichzeitigen. Eine Vermittlung ist nicht denkbar, etwa in dem Sinne, daß der jüngere, gesunde Vetter die physiognomischen Lehren seines Verwandten beherzigte. In die „Fußstapfen deines würdigen, lahmen Vettters zu treten“ (VE 444), ist, weil Gelähmte keine Fußspuren hinterlassen, nicht möglich. „Armer Vetter“ muß deshalb der gesunde Vetter am Ende der Erzählung konstatieren.

Der kalkulierte Anachronismus hat weniger die rückblickende Denunziation der Physiognomik zum Ziel, die sich in der Fiktion als Wissenschaft verfehlte. Interessant scheint vielmehr, daß Wissenschaftskritik und Poetologie ineinandergeblendet werden. Dabei wird das Verhältnis von Wissenschaft und Kunst nicht, wie gelegentlich vermutet wurde, als ausschließende Opposition, sondern als Bedingungsverhältnis thematisch. Es findet kein Abwertungsvorgang statt, wie der Kategorienhygiene zu Liebe gerne spekuliert wird, sondern ein Umwertungsvorgang, der als Fiktionalisierung eines wissenschaftlichen Programms, in diesem Fall der Physiognomik, bezeichnet werden muß. Die Möglichkeit einer solchen Umwertung hat Gérard Genette, wenngleich auf der Grundlage anderer theoretischer Voraussetzungen, beschrieben: „es ist [...] möglich, daß eine Geschichte [...] den Status wechselt, von den (und für die) einen als Wahrheit produziert, wird sie von den anderen als Trug bewertet und, durch ein ‚Recycling‘ in die Fiktion, neu interpretiert.“<sup>34</sup> Das Recycling in die Fiktion gelingt auf der Grundlage eines Bewußtseins von der Fiktion, das sich nicht nur im literarischen Text realisiert, sondern auch in den mythischen oder wissenschaftlichen Anschauungsformen des vermeintlich Wirklichen. Da Hoffmann aber, wie ich zu zeigen versucht habe, zur Fiktion durch die konsequente Anwendung der physiognomischen Beobachtungstechniken gelangt, beruht die literarische Physiognomik Hoffmanns auf der Inanspruchnahme des wissenschaftlichen Fiktionsüberschusses, der im literarischen Text reflexiv wird.

Damit wird das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Poetologie in Hoffmanns Erzählung vom Phänomen des wissenschaftlichen Fiktionsüberschusses aus lesbar, mit dem sich etwa Jurgis Baltrusaitis beschäftigt hat. Wenngleich seine Überlegungen v.a. die Tierphysiognomik betreffen, scheinen sie mir ohne weiteres auf das vorliegende Problem anwendbar zu sein. Baltrusaitis *Imaginäre Realitäten* verhandeln Theoriemodelle, bei denen die deutungskompatibel scheinende Oberflächendifferenz der natürlichen Gegenstände Deutungen zu-

<sup>34</sup> Genette, S. 61

geführt wird, die dann wissenschaftlich oder künstlerisch zur systematischen Obsession werden. Mit den Realitäten, von denen dabei die Rede ist, sind nicht allein die Resultate der Imagination gemeint, die den Anschein des Realen erzeugen, sondern auch die nachvollziehbare Beobachtbarkeit der Differenzen, von denen die Deutung ihren Ausgang nimmt (das Aussehen der Tiere und Menschen, die Struktur der Steine): „Die Legenden haben sich natürlich von richtigen Vorstellungen und den Erscheinungen ausgehend gebildet. Das ist kein Defekt des Denkens. Oft genug haben Philosophen, Gelehrte, Schriftsteller und Künstler ersten Ranges sich mit den sonderbarsten Gedanken beschäftigt. Daran zeigt sich die unbedingte Macht der Fiktion. Die ganze Menschheit nimmt tierische Züge an.“<sup>35</sup> So rekonstruiert Baltrusaitis an der Tierphysiognomik die Genese eines Phantasmas innerhalb und mit den Mitteln der Wissenschaften. Sein Zugriff ist kein denunziativer, in dem Sinne, daß es etwa um den Nachweis ginge, daß sich in der Fiktion die Wissenschaft selbst verfehlte. So wenig wie Hoffmanns Umgang mit der Physiognomik in der bloß ausschließenden Kritik bestünde. Die Fiktion in der Wissenschaft ist eben kein Denkfehler, sondern ihre Konsequenz. Sie folgt also sehr genau der Logik dessen, was jeweils als wissenschaftliches Verfahren anerkannt wird. Durch die Wissenschaftskonzepte hindurch erweist sich aber die Vorstellung einer Tierphysiognomik als resistent gegen den Wandel der Theorien, der auch als Wandel der Legitimationsstrategien einer Tradition beschrieben werden kann, die ihre Resistenz einer anderen Quelle verdankt. Baltrusaitis benennt sie mit dem „zweideutige[n] Leben“ der Tiere.<sup>36</sup> So liegt im Erzeugen dieser Zweideutigkeit der Grund für den Umschlag der Analyse ins Fiktive: „Die auf die Systeme der Fabelwelt aufgepropfte moderne Geometrie und Physiologie verstärken nur deren visionären Grundzug.“<sup>37</sup>

Dieser Zug ins Fiktive ist die Spur, an der sich die Geschichte der Physiognomik verfolgen läßt. Auch ein allen Kriterien eines aufgeklärten Begriffs der kritischen Wissenschaften entsprechendes Verfahren, wie es Lavater, programmatisch wenigstens, für sich in Anspruch nimmt, verfängt sich in dieser Geschichte seines Gegenstandes: „je mehr sie [die Wissenschaft der Physiognomik] sich bemüht, auf sicherem Boden Fuß zu fassen, desto mehr verfängt sie sich in Fiktionen“.<sup>38</sup> Was aber innerhalb der Wissenschaften sobald der Fiktions-

<sup>35</sup> Baltrusaitis, S. 6

<sup>36</sup> ebd., S. 31

<sup>37</sup> ebd., S. 32

<sup>38</sup> ebd., S. 46

status durchschaut wurde, kritikabel wird, ist in den Künsten legitime Strategie. So wie sich die Geschichte der Physiognomik als Grund der Fiktion erschließt, erschließt sich umgekehrt der fiktive Grund der Physiognomik in der Fiktion. Diese beiden Vorgänge, das ist nun auch zu erkennen, verhalten sich bedingend zueinander.

Vertrat der gesunde Vetter die Skepsis gegenüber der Physiognomik, so läßt er sich unter Hintansetzung der Wahrheitsfrage durch die „lebendige Darstellung“ des kranken Vettters von der ästhetischen Plausibilität der physiognomischen Spekulationen überzeugen. In dieser Zustimmung realisiert sich das Bedingungsverhältnis von Kritik und Fiktion. In der „lebendigen Darstellung“ kommen Vetter und Vetter ironisch miteinander überein.

### Literatur:

von Arburg, Hans-Georg: Der Physionomiker als Detektiv und Schauspiel-direktor: Johann Ludwig Christian Hakens „Blicke aus meines Onkels Dachfenster in's Menschenherz“. In: E. T. A. Hoffmann-Jb. 4 (1996). S. 54-68.

von Arburg, Hans-Georg: Kunst-Wissenschaft um 1800. Studien zu Georg Christoph Lichtenbergs Hogarth-Kommentaren. Göttingen 1998.

Baltrusaitis, Jurgis: Imaginäre Realitäten. Fiktion und Illusion als produktive Kraft. Köln 1984.

Bretzner, Carl Friedrich: Karl und Sophie oder Die Physiognomie, Leipzig 1780.

Bretzner, Carl Friedrich: Das Leben eines Lüderlichen. Ein moralisch-satyrisches Gemälde nach Chodowiecki und Hogarth. 3 The. Leipzig 1787-88.

Ersch, J. S. und J. G. Gruber: Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste. Leipzig 1818-89.

Genette, Gérard: Fiktion und Diktion. München 1992.

Haken, Christian Ludwig: Blicke aus meines Onkels Dachfenster in's Menschenherz. Ein Beytrag zur Pathognomik. In: Ders.: Amaranthen. Vom Verfasser der grauen Mappe. Erste Sammlung, Magdeburg 1802.

Haken, Christian Ludwig: Der Lüderliche. Ein deutsches Sittengemälde. Nach zwölf Blättern von Chodowiecki. In: Ders.: Die graue Mappe, aus Ewald Rinks Verlassenschaft. 1. Th. Berlin 1790.

Henning, Andreas: Die Physiognomie der Vision, Inspiration und Anbetung. In: „Der himmelnde Blick“. Zur Geschichte eines Bildmotivs von Raffael bis Rotari. Hg. von der Staatlichen Kunstsammlung Dresden Gemäldegalerie Alte Meister. Emsdetten-Dresden 1998.

Hoffmann, E.T.A.: Des Vettters Eckfenster. In: E.T.A. Hoffmann. Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Bd. 8. Berlin 1994.

Hoffmann, E.T.A.: Briefwechsel. Hg. von Fr. Schnapp. München 1967.

- Hoffmann, E.T.A.: Juristische Schriften. Hg. von Fr. Schnapp. München 1973.
- Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe. Leipzig-Winterthur 1775-78.
- Lavater, Johann Caspar: Von der Physiognomik. Leipzig 1772.
- Lichtenberg, Georg Christoph: Ausführliche Erklärung der Hogarth'schen Kupferstiche. In: Ders.: Schriften und Briefe. Hg. von W. Promies. Bd. III. München 1992.
- Neumann, Gerhard (1998), Autorschaft als physiognomische Selbstinszenierung. Zu Selbstkonzept, Selbstportrait und Selbsterkenntnis bei E.T.A.Hoffmann. In: Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Hg. von E.Agazzi und M. Beller. Viareggio 1998. S. 173-192.
- Oehler-Klein, Sigrid: Die Schädellehre Franz Joseph Galls in Literatur und Kritik des 19. Jahrhunderts. Zur Rezeptionsgeschichte einer medizinisch-biologisch begründeten Theorie der Physiognomik und Psychologie. Stuttgart, New York 1990.
- Oesterle, Günter: E.T.A. Hoffmann: Des Veters Eckfenster. Zur Historisierung ästhetischer Wahrnehmung oder der kalkulierte romantische Rückgriff auf Sehmuster der Aufklärung. In: Der Deutschunterricht 1 (1987). S. 84-110.
- Pernety, Joseph: Versuch einer Physiognomik, oder Erklärung des moralischen Menschen durch die Kenntnis des physischen. Bd. 1. Dresden 1784.
- Reifenscheid, Beate: E.T.A. Hoffmann als Illustrator. In: Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996). S. 20-32.
- Schmid, Christian Heinrich: Abriß der Gelehrsamkeit. Berlin 1783.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Interpretation. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns. Frankfurt a.M. 1996.